

# De la mémoire collective à la mémoire préhumaine dans l'espace commun de *La Vie mode d'emploi* : la porte et l'ascenseur<sup>(1)</sup>

Wataru GOTO

## Abstract

The building in Georges Perec's *Life: A User's Manual* (1978) contains a variety of memories. The memories of the individual memories, the collective memories of the inhabitants, and those that do not belong to a person, the memories of the underground. This study analyzes two chapters from this novel and clarifies the peculiarities of these addressed to two public spaces; the glass appears as a concealment of memories, and quarrels between the residents of the building are assigned to the space of the glass doors. This study then clarifies that the memories of quarrels among the residents are contained in the glass doors. Referring to the manuscript, the author reveals that this glass door itself is a miniature of the building ("iceberg") and analyzes "*Lift Machinery 2*," which corresponds to the basement of the "iceberg." This chapter is composed of a series of underground memories, not human memories, and each paragraph moves further and further underground, finally ending with a description of monsters reminiscent of Greek mythology. Paragraph by paragraph, the description of the underground is analyzed to reveal histories of Paris, the building's materials, and the geography as fossils and myths. The importance of stone in this work is revealed from the fact that it appears in the chapter about glass, of which stone is the raw material, and in the chapter about the underground, a mass of stone.

Everything that happens in life  
Can happen in a show  
You can make 'em laugh  
You can make 'em cry  
Anything  
Anything can go...  
[...]  
The world is a stage,  
The stage is a world of entertainment<sup>(2)</sup>.

*Band Wagon (Tous en scène) (1953)*

## Introduction

*La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec est sans doute un des sommets de la carrière de l'écrivain. Et cette œuvre est exceptionnelle parmi ses ouvrages ; l'écrivain tente de présenter une « totalité ». Cette totalité signifie le monde entier : tout ce qui se passe dans la vie peut se passer dans ce roman. Le monde est une scène, la scène

(1) Cet article est la version réduite d'un chapitre de ma thèse qui n'est pas encore publiée. Voir Wataru Goto, *L'Écriture hypermédiatique dans la création de Georges Perec : une aventure du média au médium*, sous la direction de Christelle Reggiani, Université de Sorbonne, soutenue le 4 février 2022, 350 p.

(2) « Tout ce qui se passe dans la vie / peut se passe dans le spectacle / Vous pouvez rire / Vous pouvez pleurer / Tout / tout peut se dérouler / [...] Le monde est une scène, la scène est un monde de spectacle. » Cette parole dans la pièce musicale de *Tous en scène*, chantée par Jack Buchanan, Fred Astaire, Nanette Fabray et Oscar Levant : « That's Entertainment ». Voir *Tous en scène* (États-Unis, 1953). Réalisation : Vincente Minnelli. Production : Metro-Goldwyn-Mayer ; couleur, 112 min.

est un monde de roman pour paraphraser notre exergue. Cette totalité concerne aussi la mémoire : nous faisons ici l'hypothèse que la mémoire du monde se transmet par les médiums que sont les matériaux de l'immeuble. D'ailleurs, ces médiums contiennent plusieurs types de mémoire. De la même manière que Maurice Halbwachs, Perec remarque la relation inséparable qui existe entre les matériaux du quartier et la mémoire collective<sup>(3)</sup>, la mémoire hante les choses et le lieu. Cette remarque est applicable aussi à ce roman de la totalité, car les choses évoquent les mémoires individuelle et collective. Les choses et leur disposition conservent la mémoire, comme Halbwachs l'écrit. Les matériaux du bâtiment ont donc de la mémoire. Mais la mémoire ne se limite pas dans cette œuvre à la mémoire collective. Elle consiste en une double dimension d'écriture : la description et la contrainte.

Avant d'analyser certains chapitres de ce roman, il nous faut tout d'abord considérer la structure de l'immeuble. L'espace de *La Vie mode d'emploi* peut être divisé en six catégories : un chapitre est consacré à l'entrée de service, cinq aux caves (sauf un coin manquant), deux à la chaufferie, douze à l'escalier, deux à la machinerie de l'ascenseur et le reste des chapitres est consacré aux pièces des appartements. Ces espaces appartiennent donc à deux types : parties communes — « La chaufferie », « l'entrée de service », « l'escalier » et « la machinerie de l'ascenseur » — et espaces privés : caves et chambres. Notre présente étude sur la mémoire collective implique que nous nous limitons aux premiers, en exceptant deux espaces. La chaufferie dont l'accès interdit ne renvoie pas à l'idée d'un lieu public pour les habitants puisqu'ils ne peuvent pas y aller : cet espace est donc complètement différent des autres parties communes. L'entrée de service dont la description n'est pas suffisante pour en mener une analyse fructueuse. Nous traiterons ici seulement deux espaces : celui qui est situé à la frontière de l'espace des maîtres et des domestiques marquée par la porte vitrée, et la machinerie de l'ascenseur.

Trois sortes de mémoires sont conservées dans l'espace commun. D'une part, la mémoire individuelle des personnages et de l'écrivain qui se trouve partout dans le roman. Par exemple, deux chapitres consacrés aux escaliers, tous deux intitulés « *Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans* », fonctionnent comme médiums pour conserver la mémoire de Perec : « un numéro froissé de *La Revue du jazz* contenant un entretien entre Hubert Damisch et le trombone Jay Jay Johnson et un texte du batteur Al Levitt évoquant son premier séjour à Paris au milieu des années cinquante » (*VME*<sup>(4)</sup>, p. 377) renvoie aussi à ses goûts de jeunesse. Nous trouvons également « un programme du cinéma *Le Caméra*, 70 rue de l'Assomption, Paris 16<sup>e</sup>, pour le mois de février 1960 » (*VME*, p. 527) avec des titres de films<sup>(5)</sup>. Dans ces espaces communs, il y a également deux sortes de mémoire plus rares, la mémoire collective et la mémoire du sous-sol.

## La porte vitrée devant l'escalier comme cristal de la mémoire quotidienne

Quand Perec s'est interrogé sur la fonction de la porte dans *Espèces d'espaces*, il lui a donné une définition : « On se protège, on se barricade. Les portes arrêtent et séparent » (*EE*, p. 585) : « La porte casse l'espace, le scinde,

(3) Voir Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 137 : « Lorsqu'un groupe humain vit longtemps en un emplacement adapté à ses habitudes, non seulement ses mouvements, mais ses pensées aussi se réglementent sur la succession des images matérielles qui lui représentent les objets extérieurs. Supprimez, maintenant, supprimez partiellement ou modifiez dans leur direction, leur orientation, leur forme, leur aspect, ces maisons, ces rues, ces passages, ou changez seulement la place qu'ils occupent l'un par rapport à l'autre. Les pierres et les matériaux ne vous résisteront pas. Mais les groupes résisteront, et, en eux, c'est à la résistance même sinon des pierres, du moins de leurs arrangements anciens que vous vous heurterez. Sans doute, cette disposition antérieure a été autrefois l'œuvre d'un groupe. Mais le dessein des hommes anciens a pris corps dans un arrangement matériel, c'est-à-dire dans une chose, et la force de la tradition locale lui vient de la chose, dont elle était l'image. »

(4) Je note l'abréviation des œuvres publiées dans cet article : *VME* (*La Vie mode d'emploi*) ; *EE* (*Espèces d'espaces*) ; *IO* (*L'Infra-ordinaire*) ; *CI* (*La Clôture*) ; *D* (*La Disparition*) ; *56L* (*56 Lettres à un ami*). Sauf *IO* et *56L*, je réfère aux deux volumes de la « Bibliothèque de la Pléiade » : *EE* et *D* dans le tome I ; *VME* et *CI* dans le tome II. Voir Georges Perec, *Œuvres*, 2 vol., Christelle Reggiani, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017 ; Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 ; Georges Perec, *56 lettres à un ami*, Coutras, le Bleu du ciel, 2011. J'abrège aussi deux volumes d'*Œuvres* : *O*. Concernant les documents inédits, j'utilise FP (Fonds Perec) avec le numéro de cote.

(5) Voir Christiane Dancie, « Le programme trouvé dans l'escalier : Un film de Gabor Pelos », Cécile De Bary (dir), *Cahiers Georges Perec*, n° 9 : « Le cinématographe », 2006, p. 83-84 ; Bernard Magné, « Tentative d'argumentaire pour quelques-unes des énigmes qui ont été trouvées dans *La Vie mode d'emploi* au fil des ans », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 83-84.

interdit l'osmose, impose le cloisonnement » (*EE*, p. 585). La porte coupe la succession des espaces.

Il y a une « porte vitrée » toujours ouverte dans le chapitre XLIX, « Escaliers, 7 » de *La Vie mode d'emploi*. Cette porte ne fonctionne plus. La séparation de l'espace par la porte est donc apparemment « inutile » comme l'« espace inutile » évoqué ailleurs par Perec : « Un espace sans fonction. Non pas “sans fonction précise”, mais précisément sans fonction ; non pas plurifonctionnel (cela, tout le monde sait le faire), mais a-fonctionnel. [...] mais un espace, je le répète, qui n'aurait servi à rien » (*EE*, p. 581-582). Mais a-t-elle une fonction ? Nous allons mettre en évidence la fonction de cette porte vitrée.

Remarquons tout d'abord le matériau de cette porte : le verre : obtenu à partir de sable de quartz. Rappelons-nous ce que Perec écrit dans « Approches de quoi ? » : « Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton. Le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes » (*IO*, p. 12). Le verre est un matériau « infra-ordinaire » et il contient un secret pour Perec, comme le signifie le troisième poème de *La Clôture* où Perec évoque la rue Vilin, sa rue natale détruite au début des années 70 :

Glace

où s'introduit l'an secret

où pli s'ancre à l'intrus choquant (*CI*, p. 768)

Le verre de la rue en voie de disparition renferme une mémoire cachée. Or une grande glace apparaît aussi dans « Escaliers, 7 ». Le chapitre commence avec une « porte vitrée ouvrant sur le petit escalier qui conduit aux chambres de bonne » (*VME*, p. 248). Puis Perec mentionne un autre escalier fermé par une autre porte : depuis la construction du bâtiment jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, les domestiques « n'avaient pas droit d'emprunter le grand escalier ; ils devaient entrer et sortir par la porte de service à l'extrémité gauche de l'immeuble et prendre l'escalier de service » (*VME*, p. 249). Mais la porte en verre ouverte n'est pas de même nature que cette « porte de service » oubliée : elle est en haut de l'escalier principal et fonctionne toujours comme un réservoir de la mémoire collective. En opposition avec l'escalier de service oublié par les habitants, « la porte vitrée ouvrant sur le petit escalier » est au centre de ce chapitre. Le passage par cette porte qui était jadis fermée, poursuit Perec, n'était pas auparavant symétrique : son utilisation était interdite aux domestiques, mais leurs maîtres pouvaient y passer :

La porte vitrée en haut du grand escalier ne devait servir que dans les cas rarissimes où un maître ou une maîtresse aurait eu besoin d'aller dans la chambre de l'un des domestiques, par exemple pour « visiter ses hardes », c'est-à-dire vérifier qu'il n'emportait pas de petite cuiller en argent ou une paire de bougeoirs quand il était mis à la porte, ou pour faire porter à la vieille Victoire mourante une tasse de tisane ou l'extrême-onction (*VME*, p. 249).

Cette citation évoque une rupture entre les classes sociales. Le verre est une matière permettant de surveiller. Et l'interdiction du passage renvoie aussi à la relation entre les étages inférieurs et supérieurs. Remarquons un petit épisode au sujet de la vieille Victoire<sup>(6)</sup>. Comme Jean-Luc Joly le remarque, le nom de ce personnage fonctionne à la manière d'une antonomase<sup>(7)</sup>. Et ce personnage indique la liaison intertextuelle entre Perec et Zola : ce nom provient sans doute du personnage de la cuisinière dans *Pot-bouille*<sup>(8)</sup>, roman dans lequel Zola a décrit différentes classes sociales

(6) Christelle Reggiani m'indique une information très utile : Victoire est un prénom usuel pour les cuisinières dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle : nous en trouvons ainsi des exemples dans *La Comédie humaine* de Balzac, comme l'indique l'index des personnages : « VICTOIRE. Cuisinière de l'actrice Coralie, rue de Vendôme en 1821. Espionnait sa patronne, et rendait compte au mylord de l'actrice, Camusot : *IP*. IV, 742. » Comme Fernand Lotte l'indique, cette cuisinière se trouve dans *Illusions perdues*, même si on ne rencontre son nom qu'une seule fois : « — Victoire ne sait rien. » Voir Fernand Lotte, « Index des personnages fictifs de *La Comédie humaine* », dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine* t. XI, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Nicole Cazauran, Henri Gauthier, René Guise, Michel Lichtlé, Anne-Marie Meininger et Arlette Michel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1675 ; Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine* t. V, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 409.

(7) Voir *O*, t. II, p. 1082.

dans le même immeuble. Cette cuisinière est une voleuse dans *La Vie mode d'emploi* de Perec<sup>(9)</sup>. L'allusion intertextuelle accentue donc la rupture entre les classes sociales. Mais la classe sociale des habitants des mansardes s'est transformée après la Première Guerre mondiale, et des habitants ont transgressé la frontière de la porte de verre. Le narrateur présente alors trois personnages. Henri Fresnel est le chef de cuisine d'*À la Renommée de la Bouillabaisse*, dont le propriétaire est M. Hardy, qui habite le même immeuble. Mais il ne travaille pas comme cuisinier de son propriétaire et descend par « la porte vitrée et l'escalier des maîtres » (*VME*, p. 249-250). Valène loue depuis 1919 la chambre de service de M. Colomb, ami de ses parents. À cette époque, la porte est alors « exceptionnellement » laissée ouverte, car Bartlebooth fréquente quotidiennement Valène pour ses leçons d'aquarelle. Les changements sociologiques touchant les habitants et les allers-retours des trois personnages ont donc « apparemment » commencé à détruire les distinctions sociales<sup>(10)</sup>. Désormais, un peintre célèbre, Hutting, habite aussi ces étages. Et des propriétaires font des travaux pour réunir des chambres. Pendant les travaux, le narrateur raconte un conflit sur les « parties communes » :

[...] plusieurs personnes ont réuni entre elles deux ou plusieurs chambres, à commencer par Olivier Gratiolet, l'héritier des anciens propriétaires, et même, ont annexé, au mépris des règlements de copropriété et à coup d'astuces procédurières et de pots-de-vin, des portions de « parties communes », comme Hutting qui s'est servi des anciens couloirs quand il a aménagé son grand atelier (*VME*, p. 251).

Le narrateur du roman ne raconte jamais cet épisode d'aménagement, mais il rapporte une autre sorte de conflits dans « les parties communes ». Dans le paragraphe suivant, il présente la différence entre l'ascenseur et l'escalier : tandis que, malgré ses pannes, l'ascenseur est « librement » utilisé par tous, la porte vitrée ouverte reste toujours « la marque discrète et terriblement tenace d'une différence » (*VME*, p. 251) : même si les habitants du haut sont plus riches et même s'ils ont mieux réussi que ceux du bas, la discrimination par le métier persiste toujours chez certains habitants vivant dans les étages bourgeois : soit à cause de la jalousie, soit à cause de leur naïveté, ils croient que l'artiste est un valet spécialisé, comme ont pu l'être un coiffeur ou un couturier<sup>(11)</sup>. Il y a bien sûr une différence entre les habitants des étages supérieurs et ceux qui habitent en bas. Le gérant donne du « Monsieur » à Winckler et Cinoc qui habitent au 7<sup>e</sup> étage, en revanche, il appelle simplement « Morellet » Morellet, qui loge à l'étage des bonnes. Malgré ces différences, il existe aussi des échanges joyeux entre Madame Marquiseaux, Madame Orłowska et des habitants des étages supérieurs<sup>(12)</sup>. Ces différences entre les habitants du haut et ceux du bas font de la porte vitrée une représentation de la différence sociale.

Rappelons deux grands conflits entre les habitants des étages supérieurs et ceux qui habitent en bas : le mécontentement des habitants des étages « bourgeois », quand les gens des étages inférieurs prolongent le tapis au-delà de la porte vitrée, et la distribution des courriers au septième et au huitième étages. Dans le premier conflit, c'est Olivier Gratiolet qui propose le prolongement du tapis. Dans le deuxième, Madame Nochère, la concierge, qui a encore

(8) Colette Becker et Véronique Lavielle, *Pot-Bouille*, Paris, Bréal, 2000, p. 116.

(9) Voir Émile Zola, *Pot-bouille*, dans *Les Rougon-Macquart* t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 266 : « Elles firent la paix, et Lisa lui demanda ce qu'on avait mangé la veille, chez elle. Encore un ragoût ! Quels panés ! C'est elle qui se serait achetée des côtelettes, dans une boîte pareille ! Et elle poussait toujours Adèle à chiper le sucre, la viande, la bougie, histoire d'être libre ; car elle, n'ayant jamais faim, laissait Victoire voler les Campardon, sans en prendre même sa part. »

(10) Voir *VME*, p. 250 : « il ne devint apparemment plus possible de fonder de façon durable une appartenance à une classe sur la position de tel ou tel par rapport à cette porte vitrée, de même qu'à la génération précédente, il était également devenu impossible de l'établir à partir de notions pourtant aussi fortement ancrées que celles de rez-de-chaussée, d'entresol, et d'étage noble. »

(11) Voir *ibid.*, p. 251 : « Il va de soi, bien sûr, que Hutting, peintre de renommée internationale, est beaucoup plus riche que les Altamont, et même il est certain que les Altamont sont flattés de recevoir chez eux Hutting et d'être ses invités dans son château de Dordogne ou dans son mas de Gattières, mais les Altamont ne manqueront jamais une occasion de se rappeler qu'au XVII<sup>e</sup> siècle les peintres, les écrivains et les musiciens n'étaient que des valets spécialisés, comme au XIX<sup>e</sup> siècle encore les parfumeurs, coiffeurs, couturiers et restaurateurs, aujourd'hui promis non seulement à la fortune, mais parfois à la célébrité ; encore peut-on concevoir qu'un couturier ou qu'un restaurateur puisse devenir, par son seul travail, un commerçant, voire même un industriel, mais les artistes ne pourront jamais ne pas être tributaires du besoin bourgeois. »

(12) Voir *ibid.*, p. 252.

des pensées du XIX<sup>e</sup> siècle, ne distribue pas directement le courrier aux habitants d'en haut. Même si elle monte à pied presque tous les jours pour voir des habitants du haut comme Mademoiselle Crespi, Madame Orłowska et Valène, elle refuse une demande de distribution directe du courrier à Hutting et aux Plassaert à cause des douleurs aux jambes que Dinteville lui diagnostique. Ainsi, même si le gérant distribue leur courrier aux habitants d'en haut, ceux-ci sont l'objet d'une opinion défavorable de la concierge. Même si le personnage principal de cet épisode est Madame Nochère, le narrateur insinue que Dinteville est aussi complice de cela puisque, même s'il sait sans doute que la concierge monte dans les étages, il n'hésite pas à écrire le certificat médical. Ce conflit provient des préjugés, comme nous l'avons déjà vu, d'Altamont, Nochère et Dinteville, qui ont une attitude plus ou moins discriminatoire. Perec consacre un chapitre à ce sujet. L'explication du narrateur concerne la valeur d'estime des artistes, considérés au XVII<sup>e</sup> siècle comme des valets spécialisés et comme ayant un métier moins utile que les artisans pour les bourgeois. Au début du paragraphe suivant, le narrateur donne un exemple tiré de L' « *A.B.C. du travailleur* » (1879) de Edmond About :

Cette vision des choses, magnifiquement exposée en 1879 par Edmond About qui, dans un ouvrage intitulé *L'A. B.C. du travailler*, calcula sans rire que lorsque Mlle Patti (1843-1919) va chanter dans le salon d'un financier, elle produit en ouvrant la bouche l'équivalent de quarante tonnes de fonte à cinquante francs les mille kilos<sup>(13)</sup> [...] (*VME*, p. 252).

Le narrateur conclut que ce type de discrimination, quelle que soit l'opinion des habitants à ce sujet, constitue un « prétexte à récriminations et envies, manifestation de la jalousie ou de dédain » (*VME*, p. 252) et manifeste une croyance à un folklore. Les croyances concernant la frontière entre maîtres et domestiques engendrent ce préjugé. En un sens, la porte vitrée conserve donc une mémoire collective du conflit, et est à la fois un médium du préjugé.

### La porte vitrée et l'immeuble comme « iceberg »

Les conflits existent en fait partout dans l'immeuble : les « pots de fleurs de Mme Réol », « la motocyclette de David Marcia », les « désastreuses habitudes musicales du débile qui vit au deuxième à droite au fond de la cour » (*VME*, p. 253-254), « la radio trop matinale des Berger et leur moulin à café qui réveillent Mme Réol », « le carillon de Gratiolet dont Hutting ne cesse de se plaindre » et « les insomnies de Léon Marcia que les Louvet supportent difficilement » (*VME*, p. 254-255). Le narrateur élargit donc le cadre du conflit, qui peut se jouer entre les habitants du haut et ceux du bas, entre tous les habitants, ou à cause de la différence entre les anciens et nouveaux habitants, ou entre leur attitude pendant la Seconde Guerre mondiale (selon qu'ils ont été résistants ou collaborateurs). Nous émettons l'hypothèse que, du point de vue des conflits, le bâtiment est le macrocosme de la porte vitrée.

Le narrateur considère cette sorte de conflits comme un clivage : « C'est un de ces clivages à partir desquels s'organise la vie d'un immeuble, une source de toutes petites tensions, de micro-conflits, d'allusions, de sous-entendus, d'accrochages » (*VME*, p. 253). Mais « ces clivages » peuvent aussi avoir un autre sens, très différent, faisant référence à la structure des cristaux. Ainsi, Perec compare ce bâtiment à un « iceberg ». Citons les mots griffonnés dans le « Cahier des charges » du chapitre LXXIV : « cet immeuble aujourd'hui est l'image fixée une fois pour toutes de ses histoires successives. La partie visible d'un iceberg<sup>(14)</sup>. » Même si ces mots ne se trouvent pas dans le texte<sup>(15)</sup>, « L'iceberg » est évidemment une métaphore du bâtiment de la rue Simon-Crubellier, dans lequel plusieurs sortes de mémoires sont amassées.

Si cet « iceberg » avec ses clivages est le macrocosme de la porte vitrée, celle-ci présente aussi des clivages

(13) Voir Edmond About, *ABC du travailleur*, Paris, Librairie de L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1879, p. 53-54 : « Quand Mlle Patti va chanter pour deux mille francs dans le salon d'un financier, elle produit en ouvrant la bouche, une utilité rapide et fugitive, mais qui n'en est pas moins évaluée à deux mille francs par le maître du logis, qui sait compter. La jeune et brillante cantatrice produit réellement, en trois quarts d'heure, l'équivalent de quarante tonnes de fonte à 50 fr. les mille kilos. »

(14) Voir *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS éditions ; Cadeilhan, Zulma, 1993. Il n'y a pas de pagination dans cette partie du manuscrit.

(15) L'« iceberg » reste dans le roman. Voir *VME*, p. 411.



matériels. Or, justement, le narrateur ne mentionne de cette porte qu'un carreau cassé « remplacé par une page de *Déetective*<sup>(16)</sup> » (*VME*, p. 249). Une sorte de brisure existe donc dans la porte vitrée<sup>(17)</sup>. Le titre du magazine, « *Déetective* », évoque une enquête<sup>(18)</sup>. L'enquête cache donc le trou : celui-ci est un mystère. Ce trou mystère rappelle la pièce manquante qui se situe à un coin du bâtiment de la rue Simon-Crubbellier, de la même manière qu'un chapitre manque. Cela suggère que la porte vitrée pourrait être, comme l'iceberg, une métaphore de l'immeuble : deux éléments transparents avec des clivages, des brisures, conservent ainsi la mémoire collective.

### La machinerie de l'ascenseur en panne comme « espace inutile »

L'ascenseur dans le roman est presque toujours en panne et l'a été dès sa mise en service : « L'ascenseur est en panne, comme d'habitude. Il n'a jamais très bien marché » (*VME*, p. 200). D'autres mentions indiquent l'état hors service de cet ascenseur : « il y a un vieil ascenseur presque toujours en panne » (*VME*, p. 12) ; « malgré la vétusté de l'ascenseur » (*VME*, p. 14). Selon l'adjoite de la directrice de l'agence immobilière : « C'était un de ces jours, où, pour ne pas changer, l'ascenseur était en panne » (*VME*, p. 62-63) lorsque Valène rencontre pour la première fois Rorschach ; « au centre, la cage de l'ascenseur ; sur la porte en fer forgé un écriteau "ARRÊT MOMENTANÉ de L'ASCENSEUR" a été accroché » (*VME*, p. 99) ; « L'ascenseur, une fois de plus, était en panne, et Valène, remontant péniblement chez lui, avait croisé Bartlebooth qui était peut-être allé voir Winckler » (*VME*, p. 149). Cet espace ne fonctionne donc pas comme passage. En ce sens, en opposition avec les escaliers, il est presque abandonné à cause de ses pannes fréquentes. Par quel caractère cet espace est-il donc défini ? Perec a un intérêt pour ce type d'espace :

J'ai rencontré beaucoup d'espaces inutilisables, et beaucoup d'espaces inutilisés. Mais je ne voulais ni de l'inutilisable, ni de l'inutilisé, mais de l'inutile. Comment chasser les fonctions, chasser les rythmes, les habit/udes, comment chasser la nécessité ? (*EE*, p. 582)

La catégorie spatiale de l'ascenseur est-elle « l'inutilisable » ? Certes, une machine en panne peut être considérée comme une chose « inutilisable ». Mais l'ascenseur n'a jamais très bien marché, il est tombé en panne quelques semaines après sa mise en service. Et, en consultant le folio du « Cahier des charges », nous trouvons même une mention différente, biffée : « l'asc est en panne, as usual / il n'a jms très bien marché / qq jours semaines après sa mise en service ». L'écrivain a rayé « jours ». Le fait que l'ascenseur ne fonctionne pas dès sa mise en service et les expressions qui signifient son immobilité coutumière montrent que cet ascenseur est « inutile ». Le bon fonctionnement de l'ascenseur est exceptionnel et anormal. Que se passe-t-il donc dans cet espace « inutile » où rien ne se passe ? Les deux chapitres sur l'ascenseur sont par ailleurs particuliers dans ce roman : le chapitre XXXVIII, « *Machinerie de l'ascenseur, 1* » traite de la mémoire collective des habitants la nuit du quinze juillet 1925 et le chapitre LXXIV, « *Machinerie de l'ascenseur, 2* » aborde la question de la mémoire souterraine. Ce dernier est l'objet de notre analyse.

(16) Voir *VME*, p. 248-249 : « Un carreau cassé est remplacé par une page de *Déetective* sur laquelle on peut lire : "Cinq mineurs se relayaient nuit et jour pour satisfaire la directrice du camping", au-dessus d'une photographie de ladite, une femme d'une cinquantaine d'années, avec un chapeau à fleurs et un manteau blanc sous lequel il n'est pas interdit de supposer qu'elle est entièrement nue. »

(17) Perec laisse pourtant des dessins de cette porte vitrée dans le folio de ce chapitre XLIX. Un des dessins représente la porte vitrée grillagée. Perec griffonne « Porte de W » au-dessus de ces dessins. Cette porte évoque la couverture de la première édition de *W ou le souvenir d'enfance* ; la porte surmontée de l'inscription « COIFFEUR DAMES ». Émettons l'hypothèse que Perec choisisse de ne pas décrire plus précisément la porte vitrée de *La Vie mode d'emploi*.

(18) Comme Jean-Luc Joly le remarque, ce titre provient des notes de lecture de 1957. Voir *O*, t. II, p. 1081 ; Paulette Perec (dir.), « Chronique de la vie de Georges Perec 7 mars 1936 — 3 mars 1982 », dans Paulette Perec (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 43.

## « *Machinerie de l'ascenseur, 2* » comme histoires des masses immergées d'un « iceberg »

Tandis que « *Machinerie de l'ascenseur, 1* » transmet l'histoire de la mémoire collective des anciens habitants, il n'y a ni histoire ni anecdote concernant le bâtiment ou les habitants dans « *Machinerie de l'ascenseur, 2* ». Ce chapitre est seulement consacré au souterrain « imaginaire » de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi*. Le narrateur imagine tout d'abord le bâtiment de la rue Simon-Crubellier comme un « iceberg » au début de ce chapitre :

Parfois il [Valène] imaginait que l'immeuble était comme un iceberg dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible. Au-delà du premier niveau des caves auraient commencé les masses immergées [...] (*VME*, p. 411).

Dans l'« Entretien Percec / Jean-Marie Le Sidaner », en 1979, Percec raconte *La Vie mode d'emploi* : « Il faut encore une fois partir de l'image du puzzle ou, si l'on préfère, l'image d'un livre inachevé, d'une "œuvre" inachevée à l'intérieur d'une littérature jamais achevée » (*ECT*, p. 439). Si le roman est inachevé, le monde du roman, qui est déployé pendant la lecture, n'est pas le monde entier et il demeure ainsi après la lecture. Même si le narrateur raconte une des histoires invisibles de la partie immergée d'un « iceberg », il reste encore des histoires qui ne sont pas racontées. La métaphore de l'« iceberg » et certains éléments présents dans ce chapitre conduisent vers d'autres directions. Quand bien même la description du chapitre vient de l'imaginaire du narrateur, des références réelles sont incluses dans les descriptions souterraines imaginaires. Avançons l'hypothèse qu'en se servant d'indices réels, Percec présente aux lecteurs une autre possibilité de la mémoire. Dans ce chapitre, en analysant des indices réels, nous trouverons quatre sortes de mémoire. Intéressons-nous tout d'abord à la description référentielle du monde souterrain dans ce chapitre.

### Paris souterrain

Le chapitre commence par une description imaginaire rêvée par Valène. Malgré l'énumération fictive des choses, la description du premier paragraphe se fonde sur le réel : « des bouches d'aération équipées d'hélices énormes et immobiles, des tuyaux d'incendie en toile métallisés, gros comme des troncs d'arbres, branchés sur des vannes jaunes d'un mètre de diamètre » (*VME*, p. 411), « des galeries bétonnées percées de place en place de lucarnes en verre dépoli, des réduits, des soutes, des casemates, des salles de coffres équipées de portes blindées » (*VME*, p. 412). Même si l'immensité et la grandeur des choses sont exagérées, cette description peut nous rappeler la cave du bâtiment. Dans le deuxième paragraphe, le narrateur évoque des éléments plus profonds que le premier. Ce paragraphe commence par le bruit des machines et par la description du sol rouge de lueurs : il représente le sous-sol du grand bâtiment comme un gratte-ciel allant vers le centre de la Terre. Après cette description, le lecteur atteint « des conduits étroits » qui « s'ouvriraient sur des salles immenses, des halls souterrains hauts comme des cathédrales » (*VME*, p. 412). Cette description semble certes relever de l'imagination. Mais il ne faut pas oublier que les souterrains parisiens constituent une ville : les égouts, les carrières et les catacombes. Allons donc chercher des indices du côté de ces lieux souterrains parisiens.

Arrêtons-nous sur cette description des égouts : « des boyaux suintants étayés de madriers gonflés d'eau qui mèneraient vers des marches luisantes au bas desquelles clapoterait une eau noirâtre ; des barques à fond plat, des bachots lestés de tonneau vide, navigueraient sur ce lac sans lumière<sup>(19)</sup> » (*VME*, p. 413). L'expression « des barques à fond plat » évoque une image réelle, celle des promenades souterraines à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et des visites du canal Saint-Martin<sup>(20)</sup>. Percec présente donc au lecteur une image historique. Mais tous les indices proviennent toute-

(19) Cette citation peut nous rappeler deux œuvres de la littérature française : *Les Misérables* de Victor Hugo et *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux. Voir Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'opéra*, dans Francis Lacassin (éd.), *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 146-167 ; Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1281-1301.

(20) Günter Liehr et Olivier Faÿ, *Les Souterrains de Paris : légendes, mystères, contrebandiers, cataphiles*, Romagnat, de Borée, 2007, p. 104-105.

fois d'époques différentes : différentes histoires sont superposées dans ce chapitre.

Quant aux carrières, Perce mentionne des « maçons » dans le *Cahier des charges*, et écrit dans le huitième paragraphe de notre chapitre : « plus bas encore des galeries de mine avec de vieux chevaux aveugles tirant des wagonnets de minerai et lente procession des mineurs casqués » (*VME*, p. 413). Au fur et à mesure des paragraphes, l'auteur évoque ainsi les souterrains parisiens. Avant d'analyser cette description, revenons sur l'histoire des carrières.

L'exploitation du calcaire a commencé dès le I<sup>e</sup> siècle, à l'époque de l'Empire romain. Sous le règne de Louis VI, la demande de construire des bâtiments en pierre augmenta. Et, sous le règne de Philippe II, le calcaire fut utilisé pour construire des murs à la frontière de la ville et la cathédrale au centre de la ville<sup>(21)</sup>. Cette pierre fut exploitée jusqu'à l'interdiction de l'exploitation souterraine en 1892, formulée par le décret d'Île-de-France<sup>(22)</sup>. En se référant aux repères chronologiques de *La Vie mode d'emploi*, bien qu'il s'agisse d'une fiction, nous pouvons retrouver la date de construction du bâtiment : « Lubin Auzère achève la construction de l'immeuble » (*VME*, p. 629) en 1885. À propos de l'histoire du lotissement dont la construction est racontée dans le chapitre XCV, nous avons la description suivante : « façade en pierre de taille, l'arrière étant en pans de bois » (*VME*, p. 532). Du point de vue historique, grâce à cette description du bâtiment, nous comprenons que la pierre de l'immeuble est un calcaire qui provient des carrières parisiennes.

Remarquons aussi que les carrières servent de plusieurs façons. Citons tout d'abord un passage du huitième paragraphe : « et la ville administrative, avec ses quartiers généraux grouillant de militaires aux chemises impeccablement repassées déplaçant des petits drapeaux sur des cartes du monde<sup>(23)</sup> » (*VME*, p. 414). Nous pouvons alors penser à l'utilisation des carrières pendant l'Occupation. À cette époque, le centre et les réseaux de la Résistance se trouvaient notamment dans les carrières. Perce fait d'ailleurs allusion à cela à propos de la description de la cave d'un personnage :

un seul s'engagea activement dans la Résistance, Olivier Gratiolet, qui fit marcher dans sa cave une imprimerie clandestine et qui garda pendant presque un an sous son lit, démontée, une mitrailleuse américaine qu'il avait transportée, en pièces détachées, dans un cabas à provisions (*VME*, p. 254).

Une base nazie a aussi existé sous le lion vert de Denfert-Rochereau<sup>(24)</sup>. Les « militaires aux chemises impeccablement repassées » évoquent de fait des généraux allemands plutôt que des combattants français.

L'espace souterrain que les touristes visitent à Denfert-Rochereau appartenait d'ailleurs à l'un des réseaux des carrières : celui des catacombes. Or, en relisant soigneusement le premier paragraphe de ce chapitre, nous pouvons trouver une description qui évoque le royaume des morts : « des escaliers aux marches sonores qui descendraient en tournant sur eux-mêmes, de longs corridors carrelés avec des globes lumineux protégés par des treillis métalliques et des portes de fer marquées de têtes de mort et d'inscriptions au pochoir » (*VME*, p. 411).

De fait, ces escaliers en colimaçon existent à l'entrée et à l'ancienne sortie des catacombes, fermée depuis 2017. Au bas de l'escalier de l'entrée, se trouve un corridor qui mène à l'entrée, sur la porte de laquelle une inscription distingue le monde des vivants de celui des morts : « ARRÊTE : C'EST ICI L'EMPIRE DE LA MORT ». Cette frontière souterraine ressemble à celle « des portes de fer ». Et ces portes dans la fiction sont « marquées de têtes de mort ». Bien que ces têtes soient seulement peintes sur les portes, ces marques évoquent la fonction de frontière entre deux mondes, comme dans les catacombes. Après les portes, dans le roman, nous pouvons retrouver « des

(21) *Ibid*, p. 29-30.

(22) Voir Émile Gérard, *Paris souterrain* (1908), Torcy, DMI, 1991, p. 265.

(23) Cette phrase vient de *W ou le souvenir d'enfance*. Voir *O*, t. II, p. 1109 et *W*, p. 655 : « [...] pendant toute cette époque, Henri et moi confectionnâmes toute une collection de drapeaux aux couleurs américaines, anglaises, françaises et russes, d'une part, Allemandes d'autre part (je ne me rappelle pas qu'il y en ait eu d'autres, canadiennes ou yougoslaves, par exemple), grâce auxquels nous marquions sur une grande carte d'Europe punaisée au mur l'avance triomphale des armées alliées, telle que jour après jour nous l'appris notre journal quotidien. »

(24) Günter Liehr et Olivier Faÿ, *Les Souterrains de Paris : légendes, mystères, contrebandiers, cataphiles*, op. cit., p. 153-155.



puits cylindriques creusés à même le roc » (*VME*, p. 411-412). Le puits est semblable aux fontaines qui existent dans les catacombes<sup>(25)</sup>. En outre, à la fin du chapitre, sous Paris, sont décrits « des cadavres séchés, squelettes revêtus d'une peau jaunâtre<sup>(26)</sup> » (*VME*, p. 415). Ainsi, étant donné que ces éléments ressemblent à ceux que l'on trouve dans le cimetière collectif souterrain, la série de descriptions présente dans ce chapitre évoque le domaine réel des morts.

Une autre trace historique existe. Au huitième paragraphe, on trouve une description des égouts de Paris : « plus bas recommenceraient les enchevêtrements de conduites, de tuyaux et de gaines, les dédales des égouts, des collecteurs et des ruelles, les étroits canaux bordés de parapets de pierres noires, les escaliers sans garde-fou surplombant le vide, toute une géographie labyrinthique d'échoppes et d'arrière-cours, de porches et de trottoirs, d'impasses et de passages, toute une organisation urbaine verticale et souterraine avec ses quartiers, ses districts et ses zones » (*VME*, 414). Nous pouvons donc conclure que Perec connaît assurément le monde parisien souterrain et qu'il insère ces éléments réels dans la description imaginaire du peintre. Autrement dit, par le travail de l'écrivain, le narrateur raconte l'Histoire parisienne, et surtout celle de ses carrières : les calcaires du bâtiment en tant que médium projettent leur histoire dans leur matière.

## Matières transportées sur la Seine

L'imagination convoque le réel souterrain mais certaines descriptions ne correspondent pas à l'espace des profondeurs de la Terre. Au troisième paragraphe du chapitre, nous trouvons cette énumération :

Plus bas encore il y aurait des silos et des hangars [...] et des locomotives à vapeur tirant des trucks et des plates-formes, des wagons plombés, des containers, des wagons-citernes, des quais couverts de marchandises entassées, des piles de bois tropicaux, des ballots de thé, des sacs de riz, des pyramides de briques et de parpaings, des rouleaux de barbelés, des tréfilés, des cornières, des lingots, des sacs de ciment, des barils et barriques, des cordages, des jerrycans, des bonbonnes de gaz butane (*VME*, p. 412).

Des locomotives, des plates-formes et des quais saturés d'objets, il semble que cette énumération ne corresponde pas à la description d'un souterrain. Et les choses entassées sont grosso modo classées en deux catégories : les produits du Sud (bois tropicaux, thé et riz) et les produits souterrains (briques, lingots, sacs de ciment, jerrycans et gaz). Nous analyserons la deuxième catégorie plus loin. Avançons tout d'abord jusqu'au paragraphe suivant, le quatrième :

Et plus loin encore des montagnes de sable, de gravier, de coke, de scories, de ballast, des bétonneuses, des crassiers, et des puits de mine éclairés par des projecteurs à la lumière orange, des réservoirs, des usines à gaz, des centrales thermiques, des derricks, des pompes, des pylônes de haute tension [...] (*VME*, p. 412).

Si les autres paragraphes commencent par des expressions concernant la profondeur (« plus bas »<sup>(27)</sup>), le début de celui-ci est complètement différent : « plus loin encore des montagnes de sables ». L'espace s'amplifie cette fois horizontalement. Si « des puits de mine » et « des réservoirs » se rattachent certainement à la description des souterrains parisiens, nous ne pouvons cependant pas considérer que ce paysage soit souterrain, parce que les montagnes, les derricks et les pylônes de haute tension se trouvent en plein air dans la réalité. Nous pouvons donc penser que les

<sup>(25)</sup> Émile Gérards, *Paris souterrain*, op. cit., p. 467.

<sup>(26)</sup> Manet van Monfrans analyse *Les Villes invisibles* comme intertexte dans *La Vie mode d'emploi*. Comme Jean-Luc Joly le mentionne aussi, cette description provient des *Villes invisibles* d'Italo Calvino : « Les cadavres, séchés de manière qu'il en reste le squelette revêtu d'une peau jaunâtre, sont portés là-dessous pour continuer leurs occupations d'avant ». Voir Manet van Monfrans, « L'enchâssement des énigmes. *Les Villes invisibles* de Calvino », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *La Vie mode d'emploi, Écrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 119-121 ; *O*, t. II, p. 1109 ; Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 127.

<sup>(27)</sup> Remarquons « plus bas » au début des deuxième, troisième et huitième paragraphes, « et plus bas » aux débuts des sixième et septième, et « tout en bas » au début du dernier. Certes, il n'y a pas ce type d'expression dans le premier paragraphe. Mais il y a bien une idée de descente : « des escaliers aux marches sonores qui descendraient en tournant sur eux-mêmes ».

paysages du dehors et souterrain se réunissent.

Cette description s'appuie sur le paysage du dehors et elle n'incorpore ni la description de la profondeur ni celle de l'ampleur horizontale que nous trouvons dans le paragraphe suivant, le cinquième, où le narrateur décrit probablement le paysage des ports : « des docks grouillant de passerelles, de ponts roulants, de grues, des treuils aux filins tendus comme des nerfs ». Considérons la relation entre ces trois paragraphes-là en nous intéressant aux conjonctions présentes au début de chacun. Le premier commence par « plus bas », le deuxième et le troisième, dans lesquels le point de vue est horizontal, commencent respectivement par « et plus loin » et par « et » : les paysages évoqués par les trois paragraphes existent ainsi sur le même plan.

L'apparition des paysages du souterrain provient certes de l'imagination du narrateur, mais nous faisons l'hypothèse que ces paysages ont aussi des références dans la réalité. Réorganisons-les : les silos, les hangars, les trains s'arrêtant à une gare sur les quais de laquelle de nombreuses choses sont entassées au premier plan, des montagnes de minéraux, des réservoirs, des produits chimiques, les docks qui nous indiquent l'existence d'une rivière ou de la mer en arrière-plan. En fait, comme Christelle Reggiani le remarque<sup>(28)</sup>, Perec a indiqué les lieux de ces paysages quand il a élaboré le projet d'*Espèces d'espaces* : Saint-Ouen, Beauchamp et Soissons. Citons les phrases :

Ou bien encore : s'efforcer de se représenter, avec le plus de précision possible, sous le réseau des rues, l'enchevêtrement des égouts, le passage des lignes de métro, la prolifération invisible et souterraine des conduits (électricité, gaz, lignes téléphoniques, conduites d'eau, réseau des pneumatiques) sans laquelle nulle vie ne serait possible à la surface.

En dessous, juste en dessous, ressusciter l'éocène : le calcaire à meulrières, les marnes et les caillasses, le gypse, le calcaire lacustre de Saint-Ouen, les sables de Beauchamp, le calcaire grossier, les sables et les lignites du Soissonnais, l'argile plastique, la craie (*EE*, p. 603).

Ces paysages ressemblant au chapitre de *La Vie mode d'emploi*. Saint-Ouen se situe au bord de la Seine. Les paysages fluviaux dans *La Vie mode d'emploi* font probablement allusion à cette ville que Perec présente comme située au bord de la Seine et qui se trouve sur le chemin du train et de la route allant vers Andé, commune de l'Eure, où Perec séjourna une fois par semaine jusqu'à la fin du 1968. L'écrivain a sans doute vu les paysages réels correspondant à son énumération pendant cinq ans et quelques mois<sup>(29)</sup>, à l'occasion de ses allers et retours au Moulin d'Andé, cercle artistique. Concernant Beauchamp, commune de Seine-et-Oise, il pouvait certainement voir ce toponyme sur les panneaux de signalisation lorsqu'il était en route vers Andé. Même si Perec indique ces lieux dans son projet, il les amplifie imaginativement à l'occasion de la rédaction de ce chapitre de *La Vie mode d'emploi*, à partir de sa connaissance de la vallée de la Seine de Paris à Andé – ce qui explique que les mêmes paysages reviennent dans les trois paragraphes. En effet, sur le plateau de la Seine où se trouvait l'orangerie du Moulin d'Andé, on a aussi des montagnes de sable de l'autre côté de la rivière et du calcaire vers le nord. Même si nous ne pouvons pas prouver que l'écrivain avait vu ces montagnes de sable à l'occasion de l'un de ses séjours au Moulin d'Andé, la description des paysages horizontaux renferme sans doute les souvenirs des séjours à la résidence d'artistes et ceux de la relation amoureuse déjà finie avec Suzanne Lipinska. Elle recèlerait donc des souvenirs personnels cachés. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que cette description évoque les paysages de la vallée de la Seine.

Par ailleurs, puisque que le narrateur évoque l'histoire souterraine de Paris dans ce chapitre où il explore les profondeurs de l'immeuble, il ne fait pas seulement allusion à ses souvenirs du Moulin dans ces trois paragraphes où les paysages sont horizontaux. Observons les énumérations de ces trois paragraphes. Comme nous l'avons déjà remarqué, les minéraux, les métaux et d'autres éléments du sous-sol (comme le gaz) y apparaissent plusieurs fois : briques (faites de terre), lingots, ciment, pétrole, gaz, sables, gravier, coke, scories de ballast, crassiers. Beaucoup de ces matériaux sont utilisés pour la construction. Ce n'est bien sûr pas le cas pour le coke, le gaz et le pétrole, mais

<sup>(28)</sup> Voir *O*, t. I, p. 1057.

<sup>(29)</sup> Voir Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris, P. O. L., 1991, p. 198.

on s'en sert pour alimenter les chaudières. Nous pouvons donc penser que certains de ces matériaux ont été utilisés pour construire le bâtiment de la rue Simon-Crubellier<sup>(30)</sup>. Considérant que ces paysages évoquent sans doute la vallée de Seine, nous pouvons conclure que l'énumération proposée par ces trois paragraphes fonctionne comme une sorte de mémoire des minéraux<sup>(31)</sup> qui sont remontés de la Seine vers Paris. Dans l'analyse de ces trois paragraphes « horizontaux », deux sortes de mémoires se superposent donc : tout d'abord la mémoire des matériaux destinés aux maisons de Paris, sous laquelle transparait celle des allers-retours au Moulin d'Andé. La machinerie de l'ascenseur est un lieu commun et la mémoire qui reste dans cet espace est complètement différente de celle que conservent les espaces privés. Ni personnelles ni humaines, une mémoire collective de la ville est contenue dans le chapitre XXVIII, à laquelle s'ajoute celle des matériaux transportés sur la Seine dans le chapitre LXXIV.

## Des débuts de l'humanité à l'âge de dinosaures

Au dernier paragraphe de ce chapitre LXXIV, se trouve une description mystérieuse. Tandis que toutes les notations réfèrent à des choses réelles dans les paragraphes précédents, cet ultime paragraphe consiste en une évocation imaginaire, qui n'est pas indexée à un réel vécu :

et, tout en bas, un monde de cavernes aux parois couvertes de suie, un monde de cloaques et de bourbiers, un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant des carcasses d'animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseau, de porc ou de poisson, et des cadavres séchés, squelettes revêtus d'une peau jaunâtre, figés dans une pose de vivants, et des forges peuplées de Cyclopes hébétés, vêtus de tabliers de cuir noir, leur œil unique protégé par un verre bleu serti dans du métal, martelant de leurs masses d'airain des boucliers étincelants (*VME*, p. 415).

Selon le *Cahier des charges*, les « monstres maçons et l'enfer » proviennent de Bosch<sup>(32)</sup>. Se rappelant la tendance à la superposition de Perec, nous pouvons supposer que d'autres chemins n'ont peut-être pas encore été indiqués.

Remarquons tout d'abord la « citation 2 » prévue par le *Cahier des charges* dans ce chapitre « *Machinerie de l'ascenseur*, 2 » : « Odradek : l'Orphée<sup>(33)</sup> ». Cet élément évoque Orphée descendu aux enfers pour y chercher sa femme Eurydice<sup>(34)</sup>. La descente souterraine et la recherche du poète se superposent aux motifs du chapitre de l'ascenseur. Nous pouvons ensuite nous rappeler que Perec a lu l'*Odyssée* pendant son service militaire à Pau en août 1959<sup>(35)</sup> et qu'il connaît probablement bien les mythes grecs<sup>(36)</sup>. À partir de là, nous pouvons penser que ce que nous voyons « tout en bas » correspond à un retour à l'époque mythologique : nous y rencontrons de fait des monstres et des Cyclopes<sup>(37)</sup>. Le Cyclope est une des causes de la longue errance d'Ulysse, qui crève le seul œil du monstre et lui

---

<sup>(30)</sup> Les briques ne sont mentionnées dans l'immeuble du roman, mais les immeubles HBM de la rue Larrey, près de la rue de Quatre-faces où Perec habita, ont des façades en briques.

<sup>(31)</sup> Sur l'importance du minéral, remarquons l'amplification spatiale au fur et à la mesure de la création géographique de Perec. Comme Christelle Reggiani et Jean-Luc l'indiquent (*O*, t. I, p. 1057 ; *O*, t. II, p. 1109), Perec présente l'idée de ce chapitre dans la section « Travaux pratiques » d'*Espèces d'espaces*. « Travaux pratiques » est rédigé au plus tard en 1973 (*O*, t. I, p. 1049), et le manuscrit définitif du chapitre LXXIV est rédigé entre le 27 et le 29 septembre 1977 (FP, cotes : 115, 125 v° et 115, 132 v° et *O*, t. I, p. 1033). Il y a donc au moins trois ou quatre ans entre le projet et la rédaction définitive. Nous percevons évidemment des différences : l'amplification des lieux des bords de Seine et le voyage à une époque plus ancienne. Ajoutons aussi le recours à la mythologie grecque.

<sup>(32)</sup> *Le Cahier des charges* de *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*

<sup>(33)</sup> « Odradek » renvoie au roman de Harry Mathews que Perec a traduit en français. Voir *ibid.*

<sup>(34)</sup> Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, t. II (trad. Georges Lafaye), Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 122-126.

<sup>(35)</sup> Voir 56L : « Et pourtant tu trouveras dans cette lettre un papier sur les méthodes de rédaction qui t'aidera beaucoup. Je l'ai fait cette après-midi entre un vers de l'Odyssée et qq lignes de Conrad. » (56L, p. 42) ; « j'ai fini l'Odyssée ; les 12 derniers chants (à partir du retour à Ithaque) ennuyeux. Mais de 5 à 12 génial » (56L, p. 44).

<sup>(36)</sup> Au sujet des mythes grecs, Danielle Constantin a présenté quelques exemples de *La Vie mode d'emploi* dans sa communication au séminaire de Georges Perec le 22 juin 2019.

<sup>(37)</sup> La mention des Cyclopes étudiée par Alain Schaffner est une des sources de cette analyse. Voir Alain Schaffner, « Perec, romanesque », *Europe*, n° 993/994 : « Georges Perec », 2012, p. 129.

dit son nom : « c'est le fils de Laerte, oui ! Le piller de Troie, l'homme d'Ithaque, Ulysse<sup>(38)</sup> » : le Cyclope peut demander à son père Neptune de punir le héros en l'empêchant le plus longtemps possible de rentrer dans son île. Le jeune Perc cite une phrase du même chant : « Je suis Ulysse, fils de Laërte ; par mes ruses j'intéresse tous les hommes, et ma gloire atteint le ciel<sup>(39)</sup> » (56L, p. 44). Il s'intéresse donc particulièrement à cet épisode. Les monstres du chapitre sur le monde souterrain, observés dans le tableau de Bosch, peuvent aussi se rattacher à des bêtes de la mythologie grecque : le sanglier de Calydon<sup>(40)</sup>. Comme autres monstres créés par Perc<sup>(41)</sup>, les sirènes qui faillirent conduire à la ruine les matelots d'Ulysse, qui bouchèrent leurs oreilles avec de la cire<sup>(42)</sup> ressemblent aux monstres à corps de poisson et le Sphinx et les Harpies qui ont des ailes d'oiseau<sup>(43)</sup>. Nous pouvons considérer que nous parvenons au mythe à la fin du chapitre : le narrateur nous mène de l'Histoire réelle au mythe grec et à la source de la culture grecque.

Le modèle du mouvement vers le centre de la Terre dans ce chapitre viendrait quant à lui du *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne, même si Perc ne laisse aucune trace intertextuelle de cet emprunt. Les monstres de Perc se trouveraient dans cet espace, y prenant la forme de dinosaures. Rappelons que, quand le groupe d'Otto Lidenbrock voyage dans l'océan souterrain, dans le roman de Verne, Axel, le neveu de Lidenbrock, imagine vivants des animaux déjà disparus<sup>(44)</sup> : « Tout ce monde fossile renaît dans mon imagination<sup>(45)</sup> ». Cette rêverie évoque exactement le chapitre LXXIV où le narrateur imagine des choses et des animaux. Nous pouvons également trouver un autre point commun entre Verne et Perc. Relisons le journal d'Axel à la date du « Mardi 18 août » dans le chapitre XXXIII : deux dinosaures, l'ichtyosaure et le plésiosaure, s'y battent<sup>(46)</sup>. Ils se retrouvent précisément chez Perc, unis dans le monstre « à corps de poisson » (VME, p. 415). Ils étaient représentés dans l'édition originale du *Voyage au centre de la Terre*, dans deux vignettes peintes par Édouard Riou (Fig. 1), sous le titre du roman et au-dessus du titre du premier chapitre<sup>(47)</sup>. Or sur ces vignettes, on aperçoit aussi « le Ptérodactyle, à la main ailée<sup>(48)</sup> », qui pourrait bien correspondre au monstre démoniaque « à corps d'oiseau » de Perc. Considérant ces dinosaures de Verne comme les sources des « monstres » de Perc, nous pouvons donc penser que Perc se réfère à ce roman de Jules Verne.



Figure 1: La scène de la bataille dans *Voyages au centre de la Terre*

(38) Homère, *Odyssée*, t. II (trad. Victor Bérard), Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 51.

(39) Cette citation provient des vers 19-20 du chant IX de l'*Odyssée*.

(40) Ovide, *Les Métamorphoses*, t. II (trad. Georges Lafaye), *op. cit.*, p. 69-78.

(41) Malgré la différence allégorique entre le porc et le sanglier, et la présence de l'adjectif « démoniaques » qui évoque plutôt le moyen âge chrétien, en considérant l'apparition des Cyclopes, j'évoque le sanglier battu par les héros antiques.

(42) Homère, *Odyssée* t. II (trad. Victor Bérard), *op. cit.*, p. 118-119.

(43) À propos de ce monstre, rappelons-nous la réécriture de *Edipe roi* dans *La Disparition*. Voir D, p. 288-290.

(44) Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 180-182 : « Cependant mon imagination m'emporte dans les merveilleuses hypothèses de la paléontologie. Je rêve tout éveil. Je crois voir à la surface des eaux ces énormes Chersites, ces tortues antédiluviennes, semblables ont des îlots flottants. Il me semble que sur les grèves assombries passent les grands mammifères des premiers jours, le Leptotherium, trouve dans les cavernes du Brésil, le Mericotherium, venu des régions glacées de la Sibérie. Plus loin, le Pachyderme Lophiodon, ce tapir gigantesque, se cache derrière les rocs, prêt à disputer sa proie à l'Anoplotherium, animal étrange, qui tient du rhinocéros, du cheval, de l'hippopotame et du chameau, comme si le Créateur, pressé aux premières heures du monde, eut réuni plusieurs animaux en un seul. Le Mastodonte géant fait tournoyer sa trompe et broie sous ses défenses les rochers du rivage, tandis que le Megatherium, arc-boute sur ses énormes pattes, fouille la terre en éveillant par ses rugissements l'écho des granits sonores. Plus haut, le Protopithèque, le premier singe apparu à la surface du globe, gravit les cimes ardues. Plus haut encore, le Pterodactyle, à la main ailée, glisse comme une large chauve-souris sur l'air comprimé. Enfin, dans les dernières couches, des oiseaux immenses, plus puissants que le casoar, plus grand que l'autruche, déploient leurs vastes ailes et vont donner de la tête contre la paroi de la voûte granitique. »

(45) *Ibid.*, p. 182.

(46) *Ibid.*, p. 186-191.

(47) *Ibid.*, p. 2 et p. 4.

(48) *Ibid.*, p. 182.



Mais ces dinosaures ont-ils seulement une origine intertextuelle ? Remarquons l'adjectif « figés » employé par Perec dans le passage dont nous nous occupons, pour qualifier la pose des squelettes humains. En l'extrapolant aux monstres, nous pouvons penser à des fossiles du Jurassique. Or, justement, pour écrire la fin de son chapitre souterrain, Perec a modifié le projet exposé dans *Espèces d'espaces*, où il parlait de « l'éocène » (EE, p. 603). Nous pouvons supposer que Perec a vu des fossiles de ces périodes. Des fossiles de ptérodactyle, de placoderme (du Paléozoïque), d'ichtyosaure, de plésiosaure et de mosasaure (du Mésozoïque) sont en effet conservés au Muséum d'histoire naturelle de Paris. Et, considérant que l'écrivain a habité rue Linné de 1974 à 1982, nous pouvons penser qu'il a eu un grand nombre d'occasions d'aller au Muséum et de passer devant le ptérodactyle, l'ichtyosaure, les plésiosaures, la mâchoire du placoderme et celle du mosasaure<sup>(49)</sup>. En tout cas, ce chapitre a été rédigé entre « le XXVII et le XXIX septembre 1977<sup>(50)</sup> ». Malheureusement, nous ne pouvons pas vérifier dans son agenda si l'auteur a alors effectué une visite au Muséum<sup>(51)</sup>. En conclusion, il est possible que la description des fossiles indique un « marquage autobiographique » dans ce chapitre, même si nous ne pouvons pas le prouver<sup>(52)</sup>.

Parmi les fossiles, nous trouvons trois reptiles jurassiques et le ptéranodon. Consultons tout d'abord *Paris souterrain* d'Émile Gérard, un géologue du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il y est écrit qu'au jurassique, le bassin de Paris était sous la mer<sup>(53)</sup>. Des reptiles y vivaient<sup>(54)</sup>. Et des ptéranodons volèrent aussi dans le ciel de Paris<sup>(55)</sup>. Or un ptéranodon du Crétacé est également conservé dans le Muséum du Jardin des Plantes. Si les monstres poissons et oiseaux viennent du souvenir de ces fossiles, nous pouvons considérer qu'« il », le narrateur, descend dans les strates du Crétacé et du Jurassique. Les paragraphes correspondent alors aux strates souterraines parisiennes. Ainsi, cette descente dans les profondeurs remonte le temps jusqu'à des périodes d'avant l'Histoire humaine. Dans les strates minérales, nous pouvons donc distinguer deux histoires : l'Histoire humaine et l'Histoire préhumaine.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la qualité de la mémoire est complètement différente dans ce chapitre « *Machinerie de l'ascenseur*, 2 ». Presque toutes les mémoires qui y sont évoquées ne sont pas celles des hommes – mais se rattachent à la ville, aux matériaux, aux monstres mythologiques et aux créatures d'avant l'Histoire humaine. Certes, le début du chapitre commence avec l'imagination de Valène : « parfois il imaginait que l'immeuble était comme un iceberg dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible ». Mais comme nous l'avons vu, la plus grande partie de la description provient de choses réelles : cette imagination n'est pas seulement imagination. Tandis que le bâtiment de la rue Simon-Crubellier conserve la mémoire collective des habitants, dans le premier chapitre consacré à l'ascenseur, ce qui est raconté est plus complexe. Nous avons l'Histoire parisienne, celle des matériaux des bâtiments, des éléments de la mythologie antique grecque et l'Histoire de la Terre d'avant l'Histoire humaine.

Mentionnant l'idée d'une société sans histoire, sans écriture ni conservation des traces, Perec présente le besoin des hommes d'accumuler les choses :

Nous vivons dans un monde qui est hanté par sa propre disparition, qui passe donc son temps à accumuler les preuves de notre existence. Pensons aux systèmes d'archives, aux bibliothèques, qui sont toute la mémoire du monde, comme a dit Resnais. Pour gagner ma vie, j'ai travaillé un peu dans la documentation scientifique : tout

---

(49) Cette hypothèse provient d'un témoignage de M. Fumio Chiba, professeur émérite à l'Université Waseda. Quand cet homme de lettres, alors boursier du gouvernement français, a rédigé sa thèse à Paris entre 1977 et 1981, il a vu Perec assis sur un banc devant la cage d'un mammifère carnivore (un lion ou un léopard) à la Ménagerie du Jardin des Plantes, et observant l'animal avec insistance. Certes, nous ne savons pas si Perec a fréquenté le Muséum. Mais ce témoignage indique la possibilité d'une visite de la collection des fossiles, tout à côté de la gare d'Austerlitz.

(50) Voir FP, cotes : 115, 125 v<sup>o</sup> et 115, 132 v<sup>o</sup>.

(51) Voir FP, cotes : 97, 1, 49 r<sup>o</sup> et 97, 1, 50 v<sup>o</sup>.

(52) Sauf dans le chapitre LXXIII, on ne peut pas trouver de trace du quotidien.

(53) Voir Émile Gérard, *Paris souterrains*, op. cit., p. 49.

(54) Voir *ibid.*, p. 51 : « Les Enaliosauriens, reptiles de la mer, montrent leurs types si remarquables : *Ichthyosaurus*, *Plesiosaurus*, *Mosasaurus*, etc. Il est probable qu'un grand nombre d'entre eux ont laissé leurs restes fossilisés dans les sédiments jurassiques du sous-sol parisien. »

(55) Voir *ibid.*, p. 53.



ce qu'on accumule pour accumuler ! Il existe une sorte de bureaucratie de la conserve, de la mise en conserve des événements. C'est d'une inutilité colossale. Avec cette idée que derrière tout ça se cache le mode d'emploi ! Moi, je ne pense qu'on ne l'a pas, le mode d'emploi.

Mais c'est assez difficile, par contre, de penser longtemps à un type de société qui ne garderait pas de traces, qui n'aurait donc pas d'archives, pas de mémoire, pas d'écriture... C'est en même temps avec cette frayeur de ne pas laisser de traces qu'on écrit (*ECT*, p. 431) !

Malgré l'inutilité fonctionnelle de l'ascenseur, analogue à celle des archives et des bibliothèques, la présence de toute la mémoire du monde dans cet espace de l'immeuble est sans doute attirante pour l'écrivain, comme il le montrera dans le deuxième chapitre consacré à la machinerie de l'ascenseur.

## Conclusion

Histoire sociale des habitants de Paris, Edmond About, catacombes, égouts, carrières, port de la Seine, Jules Verne et Jérôme Bosch, Muséum d'histoire naturelle, cette variété montre la richesse des références de Perec. Tous ces souvenirs sont conservés dans les minéraux constituant l'immeuble métaphoriquement comparé à un iceberg : sortes de lieux de mémoire, de médiums de l'histoire humaine et des temps géologiques permettant à l'imagination de construire une vaste rêverie d'un monde sans sujet, antérieure aux hommes et à la capacité de se souvenir elle-même. Comme l'écrit Alain Schaffner : « Image de l'inconscient, ou de l'histoire de la culture humaine reposant sur ses soubassements mythologiques, la réalité de l'immeuble recèle littéralement des profondeurs insoupçonnées<sup>(56)</sup> ». Ce qui conserve l'imagination du narrateur et celle de l'écrivain, c'est le minéral.

---

<sup>(56)</sup> Alain Schaffner, « Perec, romanesque », art. cit., p. 129.